РК
45
П24
ОЧК

Подгаевский. С

Суммизм.

Полтава 1916 г

ОИК
4й фут.

К
45
794

СУММИЗМЪ.

Каталогъ выставки картинъ новѣйшихъ теченій въ живописи художника-новатора

СЕРГѢЯ ПОДГАЕВСКАГО.

Импрессіонизмъ, пуантилизмъ, плоскостный стиль, романтическая фаза стиля, кубизмъ, рундъ, кубо-рундъ, футуризмъ, кубо-футуризмъ, лучизмъ, суммизмъ:—живописный суммистскій барельефъ, живописная суммистская скульптура, живописная суммистская поэзія.

Павильонъ въ саду Полтавскаго Дворянскаго Дома.
Александровская площадь.

ПОЛТАВА.

1916 г.

Цѣны на выставленныя произведенія имѣются въ кассѣ.

ГОСУДАРСТВ. ПУБЛИЧНАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ БИБЛИОТЕКА
549058

Печатать дозволяется 18 января 1916 г.
Воен. Цензоръ **П. Саханскій**.

Полтава.

Электрическая Типографія Г. И. Маркевича.
1916 г

Искусство — центръ духовной жизни.
Произведенія искусства — „соль“ культуры.
Искусство всегда (эволюціонируя)--ново и оригинально.
Художникъ безгранично свободенъ въ своемъ творчествѣ —исканіяхъ.

Выставка картинъ новѣйшихъ теченій въ живописи— «Суммизмъ» заключаетъ въ себѣ циклъ произведеній послѣднихъ лѣтъ моего творчества; *) въ нее входятъ: рисунки, эскизы, этюды, композиціи, импровизаціи, впечатлѣнія, картины и работы особаго порядка—суммистскія: живописный суммистскій барельефъ, живописная суммистская скульптура, живописная суммистская поэзія. Всѣ работы выставлены на выставкѣ въ хронологическомъ порядкѣ, по группамъ: каждой группѣ соотвѣтствуетъ извѣстный стиль, направленіе, въ какомъ были исполнены входящія въ нее произведенія. Такимъ образомъ, можно ясно прослѣдить закономѣрный эволюціонный этапъ моего творчества и прійти къ послѣднему моему достиженію—откровенію--суммизму, что непосредственно вылилось изъ предыдущаго моего творчества —исканій, изъ предыдущихъ направленій въ современномъ искусствѣ.

---

*) Большинство работъ были выставлены на выставкахъ: въ Петроградѣ 1914 г. „Союзъ Молодежи“—(товарищество кубо-футуристовъ), Москвѣ 1914 г. „№ 4“—(товарищество футуристовъ и лучистовъ), Москвѣ 1913 г. „Бубновый Валетъ“ —(товарищество импрессіонистовъ и кубистовъ), Одессѣ 1911 г., Кіевѣ 1910 г., Казани 1909 г., Пензѣ 1908 г. и др.

ГРУППА А.

ИМПРЕССІОНИЗМЪ.

«Дерзкое» отступленіе отъ устарѣвшихъ, академическихъ законовъ «живописанія», свободная трактовка сюжетовъ— является для художника путемъ къ импрессіонизму—путемъ къ психикѣ, единству формы и синтезу.

Импрессіонизмъ сыгралъ колоссальную роль въ освобожденіи художника отъ оковъ школъ, догматовъ и традиціи.

Протестъ противъ старыхъ условностей и художественныхъ цѣнностей вызвалъ въ свое время цѣлую бурю. Вспомнимъ одинъ изъ безчисленныхъ примѣровъ: знаменитую люксембургскую «Олимпію» выдающагося импрессіониста Манэ пришлось въ «Салонѣ» 1865 года перевѣсить на верхъ стѣны—отъ карающихъ палокъ и плевковъ гоготавшаго Парижа! Импрессіонизмъ разрушилъ всѣ застывшія и мертвыя формы, онъ поставилъ освобожденную душу художника снова передъ міромъ, онъ далъ возможность взглянуть на міръ тѣми глазами, которыми смотрѣлъ художникъ, отдѣленный отъ насъ тысячелѣтіями,—примитивный, цѣльный и живописный. Преодолѣніе метода традиціонности заняло собою длинный путь (отъ Курбэ, къ Монэ и Либерману). Постепенно восторжествовала новая объективная точка зрѣнія съ помощью соотвѣтствующей импрессіонистской техники. Упразднивъ въ картинѣ индивидуальность предмета, растворивъ эту предметность въ объективной композиціи всей картины, импрессіонизмъ использовалъ свѣтъ въ роли объединяющаго фактора. Предметность растворилась и подчинилась живописнымъ задачамъ свѣтового единства. Импрессіонизмъ апеллировалъ къ мгновенному образу воспріятія и впечатлѣнію. Изображая текущій, мѣняющійся солнечный свѣтъ, художникъ сталъ момента—импрессіонистомъ.

Импрессіонистскія произведенія.—1907—1909 г.г.:

№ 1. Портретъ сумасшедшаго.
№ 2. Ницшеанское одиночество.
№ 3. Мертвая натура (водка, закуска, перчатка).
№ 4. Самка.
№ 5. Композиція.
№ 6. Портретъ.
№ 7. „А на лбу роковая звѣзда:“

№ 8. Жанръ—зародыши.
№ 9. Натурщица.
№ 10. Разговоръ голыхъ.
№ 11. „Ушелъ“ (эскизъ).
№ 12. Композиція.
№ 13. Въ саду (этюдъ).
№ 14. Купальщицы.
№ 15. Монахъ и чертикъ.
№ 16. Въ циркѣ (эскизъ).
№ 17. Бредовой сфинксъ.
№ 18. Генералъ.
№ 19. Прогулка.
№ 20. Игрушка.
№ 21. Портретъ прокаженной.
№ 22. Ужасное видѣніе схимника.
№ 23. Свиданіе.
№ 24. Балаганная актриса.
№ 25. „Въ отдѣльномъ кабинетѣ“.
№ 26. Проститутка.
№ 27. Натурщикъ (рисунокъ).
№ 28. Воинъ.
№ 29. Бюстъ.
№ 30. Идолъ (рисунокъ).
№ 31. Дѣвушка (рисунокъ).
№ 32. Китайчонокъ.
№ 33. Портретъ художницы Магдалины Вериго
№ 34. Святой.
№ 35. Купальщицы.
№ 36. Мертвая натура (кувшинъ, ваза и фрукты).
№ 37. „Харакири“.
№ 38. Чайникъ.
№ 39. Ребенокъ (красное, желтое, синее).
№ 40. „Добры молодцы удалые бойцы“.
№ 41. Ядъ.
№ 42. Идіотъ.
№ 43. Танецъ обнаженной (рисунокъ).
№ 44. Мальчикъ (рисунокъ).
№ 45. Мальчикъ (рисунокъ).
№ 46. Мальчикъ (рисунокъ).
№ 47. Китаецъ.
№ 48. Этюдъ.
№ 49. Охота индѣйцевъ (примитивъ).
№ 50. Примитивъ.
№ 51. Дама въ бутылкѣ (фокусъ).
№ 52. Натурщикъ.
№ 53. Мое разрушенное царство.
№ 54. Комнатный пейзажъ.
№ 55. Путники.
№ 56. Господинъ, нюхающій цвѣты и его поющіе слуги.
№ 57. Этюдъ.
№ 58. Материнская радость.
№ 59. Нога и лица.
№ 60. Корова (эскизъ).
№ 61. Кухарки пляшутъ.
№ 62. Въ циркѣ (рисунокъ).
№ 63. Натурщикъ.

ГРУППА Б.

ПУАНТИЛИЗМЪ.

Импрессіонизмъ доводится до послѣднихъ предѣловъ; предметное совершенно растворяется въ красочной сферѣ.

Красочная гармонія въ пуантилистской (точечной) техникѣ выдвигается на первый планъ.

Пуантилистскія произведенія—1910 г.:

№ 64. Осенняя пѣсня.
№ 65. Пасхальная ночь.
№ 66. Трагическій сюжетъ.
№ 67. Экстазъ.
№ 68. Легенда.
№ 69. Въ сѣромъ паркѣ.
№ 70. Въ банѣ.
№ 71. Аполлонъ и три граціи въ маскахъ.
№ 72. Шутъ.
№ 73. Весеннія сумерки.
№ 74. Поющая.

ГРУППА В.

ПЛОСКОСТНЫЙ СТИЛЬ.

Дальнѣйшія исканія приводятъ къ растворенію контуровъ до степени динамической функціи, и стилизаціи. Фонъ и предметъ дѣлаются равноцѣнными; на краски обращается главное вниманіе, стилистическія средства выявляются въ полной мѣрѣ. Человѣкъ сливается съ формами природы въ нѣчто общее; треугольники, квадраты, вертикальныя и горизонтальныя линіи являютъ собою динамически—одухотворяющія дѣйствія. Эти схемы, служащія для конструированія картины подчинены исключительно краскамъ. Отсюда переходъ къ синтезу мистическаго съ реальнымъ основаніемъ. Эволюція стиля ведется къ упрощенности и сжатости.

Произведенія плоскостнаго стиля—1911 г.:

№ 75. Поцѣлуй.
№ 76. „Недотыкомка“.
№ 77. Интимный ужасъ.
№ 78. Натурщицы.
№ 79. Автопортретъ (рисунокъ).
№ 80. Библейскій мотивъ (рисунокъ).
№ 81. Лукавая ночь.
№ 82. Композиція.
№ 83. Натурщица (импровизація).
№ 84. Автопортретъ (впечатлѣніе).
№ 85. Композиція.
№ 86. „Птицы“.
№ 87. Оранжевая лошадь.

ГРУППА Г.

РОМАНТИЧЕСКАЯ ФАЗА СТИЛЯ.

«Настроеніе» въ картинѣ выдвигается на первый планъ. Интенсивность лирическаго душевнаго состоянія—одинъ изъ существенныхъ признаковъ этой фазы стиля. Высшее духовное начало какъ-бы устраняетъ индивидуальное; краски берутся со стороны ихъ внутренняго мелодическаго значенія. Человѣческія фигуры какъ-бы включаются въ окружающую ихъ природу и обстановку; позы и жесты ихъ—въ гармоническомъ созвучіи съ общимъ цѣлымъ.

Попутно съ этимъ выявляется линейная стилизація; это—типически новое стилизированіе приводитъ къ тому, что картины этого порядка проникаются своеобразной жизненностью и слушаетъ «доминатомъ» новаго стиля. Ритмъ красочныхъ линій въ композиціяхъ приводитъ къ экспрессіи первобытной силы. Въ повтореніи динамическихъ линій въ соединеніи съ контурами фигуръ дается духовный смыслъ произведенію и впечатлѣніе возвышеннаго. Въ произведеніяхъ романтической музыки настроеній господствуетъ чистый лиризмъ, въ чемъ констатируется фактъ послѣдней возможности романтической фазы стиля.

Отсюда переходъ къ чистому пространству и его дифференцированію: геометрическая компановка, геометрическое расчлененіе полотна знаменуетъ собою законъ чистаго созерцанія пространства и является движеніемъ къ новому направленію.

Произведенія романтической фазы стиля—1912 г.:

№ 88. Профиль мистическаго экстаза.
№ 89. Героиня Пшебышевскаго.
№ 90. Сумерки.
№ 91. Волшебное крыло.
№ 92. Лицо—пятно.

№ 93. Вечернее настроеніе.
№ 94. Весенняя грусть.
№ 95. Апрѣльскій дождь.
№ 96. Весенняя композиція.
№ 97. Печальная королева.
№ 98. Танецъ въ звукахъ.
№ 99. Ночное.
№ 100. Весенняя идиллія.
№ 101. Мрачный пейзажъ.
№ 102. Вечерній сюжетъ.
№ 103. Бѣлая дама.
№ 104 Умирающій.
№ 105. Злое.
№ 106. Тоска клоуна.
№ 107. Сѣрое настроеніе.
№ 108. Композиція.
№ 109. Іуда.
№ 110. Экстазъ плоти.
№ 111. Бѣлый схимникъ.
№ 112. Скорбь.
№ 113. Начало мистической трагедіи.
№ 114. Сцена.
№ 115. „Медуза".
№ 116. Гнетущее одиночество.
№ 117. Брезгь („сфинксъ". цвѣтокъ, свинья).
№ 118. Лирическое настроеніе.
№ 119. Ядовитая безсонница.
№ 120. Саркастическій смѣхъ старухи.

ГРУППА Д.

КУБИЗМЪ.

Абстрактный моментъ процесса—геометрическое построеніе на полотнѣ, геометрическая компановка, какъ слѣдствіе закона чистаго созерцанія пространства, приводитъ къ основѣ кубизма Въ произведеніяхъ покойнаго Врубеля, созданныхъ еще до 1896 г. («Принцесса Грёза», «Микула Селяниновичъ» и др.)—огромныя полотна, писанныя художникомъ по заказу С. И. Мамонтова,—и акварели на темы Гетевскаго Фауста, носятъ отпечатокъ кубизма: разграниченіе формъ изображенныхъ предметовъ разнообразными угловатыми плоскостями, окрашенными различными цвѣтами красокъ; но въ сущности это былъ не кубизмъ, какъ понимаютъ его современники, а «квадратизмъ», или даже «многогранизмъ». Глезъ и Мецингеръ (французскіе художники) явились основателями этой школы. По существу процессъ кубистическаго творчества тѣсно связанъ съ предыдущими исканіями: про-

странство преобразается изъ плоскости въ тѣлесное трехмѣрное пространство, которое конструируется (исключая прежнюю линейную и воздушную перспективу) путемъ матеріализаціи многихъ геометрическихъ фигуръ. Живопись идетъ къ полнѣйшему эффекту: геометрическія фигуры становятся стереометрическими—кубами, пирамидами, конусами и проч., и благодаря имъ плоскость картины начинаетъ намекать на 3-е измѣреніе. Предметъ для художника служитъ предпосылкой переживанія: художникъ пересоздаетъ его въ своеобразную художественную форму.

Естественныя формы предмета отрицаются, растворяются въ кубистической организаціи, но общая идея предмета остается прежней.

Кубистическія произведенія—1912—1913 г.г.:

№ 121. Лошадиный ужасъ.
№ 122. Фигуры.
№ 123. Автопортретъ съ двухъ точекъ зрѣнія.
№ 124. Портретъ (рисунокъ).
№ 125. Скорбное лицо.
№ 126. Построеніе.
№ 127. Ядовитое настроеніе.
№ 128. Поэтическій экстазъ (импровизація).
№ 129. „Пойдемъ!“
№ 130. Въ кабакъ.
№ 131. Портретъ (рисунокъ).
№ 132. Лунное пятно.
№ 133. Цвѣты зла.
№ 134. Монументъ.
№ 135. Дѣвушка (кубо-динамическая конструкція).
№ 136. Затаенный ужасъ.
№ 137. Трое.
№ 138. Танецъ съ вѣеромъ.
№ 139. Мефистофель.
№ 140. Балетныя танцовщицы (рисунокъ).
№ 141. Проповѣдникъ (рисунокъ).
№ 142. Осенній пейзажъ.
№ 143. Тоска.
№ 144. Жгучая боль (рисунокъ).
№ 145. Портретъ (рисунокъ).
№ 146. Построеніе.
№ 147. Отецъ и дочь.
№ 148. Мать и дочь.
№ 149. Кретинъ.
№ 150. Пейзажъ.
№ 151. Пейзажъ.
№ 152. Пейзажъ.
№ 153. Мой умершій братъ Димитрій (впечатлѣніе).
№ 154. Испугъ.

ГРУППА Е.

РУНДЪ.

Задача синтеза живописнаго теченія рунда такова, какъ и у кубизма, но пути техники этой школы противуположны кубизму. Основатель этой школы — уроженецъ прибалтійскихъ губерній, богато одаренный художникъ Іоганъ Бренцвейгъ, который въ три года проповѣди своей школы пріобрѣлъ много поклонниковъ и адептовъ новаго ученія среди выдающихся американскихъ художниковъ. Названіе, данное новому пріему техники живописи беретъ начало отъ слова «круглый», «кругъ», почему и школа эта получила наименованіе «рунда».

Произведенія рунда отличаются отсутствіемъ рѣзкихъ угловатостей; округлость формъ и контуровъ — отличительные пріемы техники этого теченія; синтезъ рисунка - непосредственное впечатлѣніе, остающееся отъ предмета или лица въ воображеніи художника. Благодаря стилизаціи въ рундѣ, даются новыя формы, новыя оригинальныя построенія.

Произведенія рунда—1913—1914 г.г.:

№ 155. Tour de tete.
№ 156. Сонъ (стилизація).
№ 157. Пляска.
№ 158. Бѣлое видѣніе (импровизація).
№ 159. Натурщица (рисунокъ).
№ 160. Пляска (рисунокъ).
№ 161. Левъ (стилизація).
№ 162. Рыба (стилизація).
№ 163. Безъ названія.
№ 164. Изгнаніе изъ рая.
№ 165. Натурщикъ (рисунокъ).
№ 166. Любовное.
№ 167. Рисунокъ.
№ 168. Вѣстникъ (стилизація).
№ 169. Рисунокъ.
№ 170. Голова старика.
№ 171. Облако.
№ 172. Крикъ дѣтей.
№ 173. Собачья пѣсень (стилизація).
№ 174. Спазма оргіи.
№ 175. Всадникъ.
№ 176. Старикъ и „дѣвочка".
№ 177. Любовный ядъ.
№ 178. Старикъ и дѣвушки на фонѣ мистическаго пейзажа.
№ 179. Библейскіе старики.
№ 180. Влюбленные.
№ 181. Мистическая сцена.

ГРУППА Ж.

КУБО-РУНДЪ.

Соединеніе кубизма съ рунломъ приводитъ къ кубо-рунду; стилистическія средства даютъ возможность выявить новую форму стилизованнаго кубо-рунда.

Произведенія кубо-рунда—1913—1914 г.г.:

№ 182. Рыцарь.
№ 183. Поэтъ (стилизація).
№ 184. Женщина.
№ 185. Идилія.
№ 186. Мистическій портретъ (импровизація).
№ 187. Натурщица.
№ 188. Непризнанный Геній.
№ 189. Молитва.
№ 190. Въ студіи художника (рисунокъ).
№ 191. Червовая дама (стилизація).
№ 192. Тріо: поэтъ, его любовница и „попка“.
№ 193. Дѣдушка и бабушка.
№ 194. Печорный вопль (стилизац.)
№ 195. Кошмаръ.
№ 196. Стилизованная композиція.
№ 197. Стилизованная композиція.
№ 198. Натурщица.
№ 199. „Зародышъ футуриста“ (импровизація).

ГРУППА З.

ФУТУРИЗМЪ.

Игнорированіе, разрушеніе принципа индивидуаціи въ предметахъ, желаніе добыть живую возвышенную энергію цѣлаго, приводитъ художника къ новымъ достиженіямъ. Предметъ (лейтмотивъ) становится не однократнымъ, а умноженнымъ и въ такой неестественности, выражаясь въ безчисленныхъ линейныхъ комбинаціяхъ, знаменуетъ собою стремленіе автора дать «симфонію всей духовной энергіи». Композиціонная область картины становится кипучимъ потокомъ всѣхъ тѣхъ индивидуальныхъ душевныхъ переживаній, которыя явились

слѣдствіемъ отъ созерцанія художникомъ предмета Крайне глубокія, острыя стремленія футуриста («примитива совершенно обновленной чувственности») немедленно должны были отвергнуть всѣ прежніе принципы живописи. «Стиль движенія» противополагается статичности и неподвижности — отсюда «одновременность состояній души» основа технической сущности футуристской картины. Картина преображается въ синтезъ того, что видно, что чувствуется, что приводитъ память и проч. Зритель «помѣщается» въ центрѣ картины и отсюда слѣдитъ за всѣми формами по безконечнымъ направленіямъ и приводитъ ихъ къ должному единству—синтезу. «Линіи—силы» предмета, черезъ посредство которыхъ предметъ стремится къ безконечности («физическая трансценціональность») выражаются въ крайне разнообразныхъ красочныхъ комбинаціяхъ. Художники—футуристы внесли также въ футуристскую живопись элементъ звука, элементъ шума, элементъ запаха. Реализація живописи звуковъ, шумовъ и запаховъ, которые опредѣляютъ въ намѣ умѣ арабески формы и цвѣта, требуетъ отъ художника большого волненія и почти состоянія безумія. Художникъ долженъ быть не холоднымъ логическимъ умомъ (въ экстазѣ своего творчества), а головокружительнымъ вихремъ всѣхъ ощущеній,—заумной художественной силой. Активная кооперація всѣхъ чувствъ приводитъ къ полной живописи звуковъ, шумовъ и запаховъ.

Путемъ таинственной трансформаціи эти элементы дѣлаются силой-средой, составляютъ для насъ чистый пластическій ансамбль «Этотъ пластическій ансамбль, какъ пишетъ въ футуристскомъ манифестѣ итальянскій художникъ К. Карра (Миланъ, 11 августа, 1913 г.), будетъ отвѣчать самымъ потребностямъ внутреннихъ энгармоній, которыя мы считаемъ необходимыми въ футуристской художественной чувствительности. Этотъ пластическій ансамбль оказываетъ таинственное чарующее дѣйствіе, болѣе захватывающее, чѣмъ то, которое вытекаетъ изъ чувства, зрѣнія и чувства осязанія, такъ какъ оно болѣе приближается къ пластическому чистому уму. Мы утверждаемъ, что звуки, шумы и запахи воплощаются въ выраженіи линій, объемовъ и красокъ,

какъ линіи, объемы и краски воплощаются въ архитектурѣ музыкальнаго произведенія».

Приведемъ часть знаменитаго манифеста итальянскихъ художниковъ—футуристовъ, впервые брошеннаго въ лицо міра 8 марта, 1910 г., въ Туринѣ: „Мы объявляемъ:

1. Что нужно презирать всѣ формы подражанія и прославлять всѣ формы оригинальности; 2. Что нужно возмущаться противъ тиранія словъ «гармонія» и «хорошій вкусъ», выраженій сплошь эластическихъ, при помощи которыхъ не трудно сокрушить произведенія Рембранта, Гойи и Родена; 3. Что критики искусства безполезны или вредны; 4. Что нужно вымести всѣ уже использованные сюжеты, чтобы выразить нашу кипучую жизнь стали, гордости, лихорадки и скорости; 5. Что нужно считать почетнымъ титуломъ кличку «сумасшедшіе», посредствомъ которой пытаются заткнуть ротъ новаторамъ; 6. Что врожденный комплементаризмъ есть абсолютная необходимость живописи, какъ свободный стихъ въ поэзіи и полифонія въ музыкѣ; 7. Что всемірный динамизмъ долженъ передаваться въ живописи, какъ динамическое ощущеніе; 8 Что въ способѣ передачи природы нужны прежде всего искренность и цѣльность; 9 Что движеніе и свѣтъ уничтожаетъ матеріальность тѣлъ".

Футуристскія произведенія—1914—1915 г.г:

№ 200. Динамическое ощущеніе.
№ 201. Танецъ гейши.
№ 202. Портретъ Маріи Воздвиженской (впечатлѣніе).
№ 203. Кавалерійская атака.
№ 204. Морской шумъ.
№ 205. Бриллiантовый динамизмъ.
№ 206. Звонъ.
№ 207. Дерижеръ въ экстазѣ.
№ 208. Композиція.
№ 209. Солнечное настроеніе.
№ 210. „Воздушный корабль".
№ 211. Обрывки впечатлѣній.
№ 212. Сказка сердца.
№ 213. Фигуры.
№ 214. Смѣхъ.
№ 215. Живописный протоколъ мыслей.
№ 216. Движеніе.
№ 217. Солнечное настроеніе (повышенная гамма).
№ 218. Танецъ зеленыхъ.
№ 219. Паденіе планетъ.
№ 220. Вѣтеръ.
№ 221. Фигура, включенная въ пейзажъ.
№ 222. Красочное вдохновеніе.
№ 223. Красочные звуки.
№ 224. Электрическое впечатлѣніе.
№ 225. Бурное переживаніе.
№ 226. Лицо—пятно.
№ 227. Военный эпизодъ.

№ 228. Композиція.
№ 229. Любовный экстазъ.
№ 230. Скачекъ.
№ 231. Полицейскій свистокъ.
№ 232. Поэза двухъ буквъ.
№ 233. Композиція.
№ 234. Маска смѣха.
№ 235. Лунада.
№ 236. Миражъ.
№ 237. Гейши; симфонія красочныхъ зоновъ.
№ 238. Богдыханъ и гейши; симфонія красочныхъ зоновъ.
№ 239. Пейзажъ летящій.
№ 340. Портретъ трехъ улыбокъ.
№ 241. Злое.
№ 242. Отвлеченная импровизація.
№ 243. Профиль (просвѣчивающееся лицо).
№ 244. Живопись диссонирующихъ звуковъ.
№ 245. Уличная сценка: б-а-м-м-м..
№ 246. Натурщица кошка.
№ 247. Комбинація мажорнаго и минорнаго.
№ 248. Цвѣты футуръ-нѣги.
№ 249. Арабески запаха резеды.
№ 250. Среди любовницъ (суммистскій зачатокъ).
№ 251. Радость секундная.
№ 252. Злой автопортретъ (суммистскій зачатокъ.
№ 253. Морской приливъ (клочокъ).
№ 254. Вдкая симфонія.
№ 255. Весенній ансамбль.
№ 256. Красная.
№ 227. Голубой миѳъ.
№ 258. „Каиское“ настроеніе.
№ 259. Запахъ тухлаго яйца.
№ 260. Весенній крикъ: рлій-юкій-рли-ію!..
№ 261. Сенсаціонная рогожа (на посмѣяніе обезьянамъ).
№ 262. Портретъ—миноръ.
№ 263. Портретъ—мажоръ.
№ 264. Композиція на серебряномъ фонѣ.
№ 265. Горячій аккордъ.
№ 266. Южная дача.
№ 267. Трагическій моментъ.
№ 268. Композиція на золотомъ фонѣ.
№ 269. Радостный шумъ.
№ 270. Живопись мрачныхъ звуковъ.
№ 271. Маска-фигура.
№ 272. Оргія тѣлъ (футуристская стилизація).
№ 273. Пейзажъ съ аэроплана.
№ 274. Комбинація красочныхъ формъ съ поэзой.
№ 275. Молнія (клочокъ)
№ 276. Мигъ любовной сцены—грустногубъ.
№ 277. Драматическій моментъ.
№ 278. Задумчивость.
№ 279. Морское—тишь.
№ 280. Фіолетовая купальщица.
№ 281. Лирика.
№ 282. Арабески дребезжащихъ звуковъ.
№ 283. Динамическій мистицизмъ.
№ 284. Вибрація весеннихъ тоновъ.
№ 235. Вращеніе.
№ 286. Громовой раскатъ (клочокъ).
№ 287. Мимолетный тріумфъ.
№ 288. Бурный эксцессъ.
№ 289. Композиція.
№ 290. Сентиментальный мотивъ: нѣжно-любовь.
№ 291. Шумъ электрическаго вентилятора.
№ 292. Ничто.
№ 293. Стрѣла.
№ 294. Пространственныя формы.
№ 295. Злой выпадъ (парадоксъ).
№ 296. Саркастическій смѣхъ.

№ 297. Красочныя пятна.
№ 298. Полетъ въ зеленодаль.
№ 299. Клочки настроеній.
№ 500. Мелодическіе образы.
№ 301. Танецъ факира.
№ 302. Аналогіи скорби.
№ 303. Овца (примитивъ).
№ 304. Импровизація: поцѣлуй.
№ 305. Бѣлое унынie.
№ 306. Импровизація.
№ 307. Пейзажъ на щекѣ дѣвушки.
№ 308. Движеніе.
№ 309. Мертвая натура.
№ 310. Умноженное лицо.
№ 311. Импровизація: звонъ въ ушахъ.
№ 312. Движущаяся фигура.
№ 313. Скачки „линій—силъ“.
№ 314. Впечатлѣніе веселаго пейзажа.
№ 315. Композиція,
№ 217. Мелодія.
№ 318. Арабески визга.
№ 319. „Подгаевское настроеніе“.
№ 320. Дача (примитивъ).
№ 321. Восторгъ—собачій лай.
№ 322. Динамика.
№ 323. Ритмъ скорбныхъ образовъ.
№ 324. Мертвая натура.
№ 325. Скука.
№ 326. Импровизація.
№ 327. Прогулка въ саду грезы.
№ 328. Интимный мотивъ.
№ 329, Движеніе бѣлыхъ пятенъ.
№ 330. Морское—шумъ.
№ 331. Въ гаремѣ розоваго смѣха.
№ 332. Утренніе дребезги.
№ 333. Уличное движеніе.
№ 334. Электрическая гармонія.
№ 335, Буйная помѣшанность.
№ 336. Натурщица (радіоактивность).
№ 337. Грозовое.
№ 338. Фигура въ походкѣ.
№ 339. Пиръ во время чумы (футуристскій рундъ).
№ 340. Думанъ (суммистскій зачатокъ).

ГРУППА И.

КУБО-ФУТУРИЗМЪ.

Суммируя кубизмъ съ футуризмомъ, мы имѣемъ новое теченіе—кубо-футуризмъ.

Произведенія кубо-футуризма. 1914—1915 г г.:

№ 341. У моря.
№ 342. Построеніе портрета (динамическая конструкція).
№ 343. Пьяная фигура и пейзажъ.
№ 344. Три лица и пейзажъ.
№ 345. Лампы.
№ 346. Предпослѣдній вздохъ футуриста.

ГРУППА К.

ЛУЧИЗМЪ.

Основатель лучизма—русскій художникъ Михаилъ Ларіоновъ. Въ лучистскихъ и пемво—лучистскихъ картинахъ имѣются въ виду пространственныя формы, возникающія отъ пересѣченія отраженныхъ лучей предметовъ, формы, выдѣленныя волею художника. Лучи наносятся на полотно въ видѣ цвѣтныхъ линій и вся картина, благодаря безчисленнымъ комбинаціямъ лучей и новымъ формамъ, приобщается къ музыкальности, является скользящей, часть опущеніе внѣвременнаго и пространственнаго.

Лучистскія произведенія—1914 - 1915 г.г.:

№ 347. Скучная предметность.
№ 348. Лучистая конструкція.
№ 349. Лучистая ночь (пемво лучизмъ).
№ 350. Портретъ изъ лучей.

ГРУППА Л.

СУММИЗМЪ.

Приведемъ одну изъ газетныхъ рецензій о московской выставкѣ картинъ «№ 4» (футуристы и лучисты)—1914 г. («Московскій Листокъ» № 70, 1914 г.).

«Гардеробщики едва успѣваютъ раздѣвать. Всѣ страшно торопятся. —Скорѣй! скорѣй! Какъ-будто боятся пропустить самое интересное. Быстро подымаются по лѣстницѣ. И на первой площадкѣ вдругъ замираютъ. Широко раскрытые глаза, разинутые рты. Полнѣйшее недоумѣніе.—Что это?!—растерянно спрашиваютъ другъ друга. А это:—творчество С. Подгаевскаго. Кажется, самый разносторонній изъ футуристовъ. Онъ ни на секунду не задумывается надъ матеріаломъ для своихъ картинъ. Драная рогожа? Давай рогожу! Газетныя вырѣзки? Вырѣзки сюда! Ангелочекъ съ коробки конфектъ? И ангелочекъ годится. Туда же пошли визитныя карточки, обрубки досокъ, обрывки написанныхъ пальцемъ словъ и мѣсиво изъ красокъ, самыхъ пестрыхъ, самыхъ неожиданныхъ.

Надъ названіями для своихъ произведеній С. Подгаевскій размышлялъ тоже недолго. «Собачья пѣснь», „Загорная комедія", «Пещерный вопль», «Спазма оргіи», таковы имена картинъ «даровитаго» живописца. Минутная растерянность публики сразу смѣняется припадкомъ неудержимаго веселья.—Ха-ха-ха!—несется по лѣстницѣ.—Да они превеселые, ей-Богу! Идемъ скорѣй дальше, тамъ должно-быть еще интереснѣе. Публика ошибается. С. Подгаевскій чуть-ли не самый веселый изъ футуристовъ, открывшихъ свою новую выставку «№ 4», на Б. Дмитровкѣ. Очевидно, его живопись развѣшана съ разсчетомъ:—сразу ошарашить! Послѣ подвиговъ С. Подгаевскаго картины въ выставочныхъ залахъ кажутся уже скучноватыми»...

Не вдаваясь въ оцѣнку этой «художественной критики» укажу на то, что въ нѣкоторыхъ изъ выставленныхъ тогда моихъ произведеніяхъ были лишь скромные зачатки того суммизма, который я открываю и провозглашаю теперь, пройдя длинный тернистый путь опытовъ и исканій въ этой области искусства. Живопись начинаетъ отступать отъ обычной, принятой техники, въ картину вводятся для усиленія впечатлѣнія, для полученія большей глубины и остроты, различныя цвѣтныя плоскости разнородныхъ матеріаловъ. Живопись начинаетъ уклоняться въ сторону своеобразной, необычной конструкціи—фактуры и структуры; она приближается

къ живописному барельефу, въ которомъ дается сумма многихъ красочныхъ матеріаловъ.

Живописный суммистскій барельефъ.

Всѣ живописные стили, выступавшіе раньше порознь, сливаются, суммируются въ живописномъ суммистскомъ барельефѣ. Новая концепція въ стремительномъ творчествѣ прокладываетъ себѣ новую дорогу, рождается—суммистскій стиль. Творчество развивается обвиснымъ потокомъ, волнующая въ произведеніяхъ сверхиндивидуальный духъ культуры. Произведенія этого порядка является функціей всеобщей міровой волн - въ нихъ многосложная сумма предыдущихъ стилей, живописи и барельефа. Такимъ образомъ, мы получаемъ произведеніе абсолютно особаго вида и цѣнности, мощнаго своей внутренней мотивировкой.

Произведенія живописнаго суммистскаго барельефа. 1915 1916 г.

№ 351. Баранній взрывъ.
№ 352. Веселая смерть.
№ 353. Сумма двухъ жизней.
№ 354. Жабья трагедія.
№ 355. Позолоченный сонъ голубой лошади.
№ 356. Ядовитыя стрѣлы.
№ 357. Скрежетъ *).
№ 358. Звѣриное зауміе.
№ 359. Суммистскій автопортретъ.
№ 360. Безумная жара.
№ 361. Смерть моего отца. (Утро 23 марта, 1915 г.).

Живописная суммистская скульптура

Живописный суммистскій барельефъ, постепенно развиваясь, преображается въ живописную суммистскую скульптуру. Матеріалъ пріобрѣтаетъ особую цѣнность въ конструкціи картины. Индивидуальность каждаго матеріала, его внут-

*). Цильцикъ, установленный на большой берцовой кости (по желанію) движется: законъ равновѣсія. (Переходъ къ живописн. суммистск. скульптурѣ).

реннее «я», его специфическія особенности пріобрѣтаютъ такое же важное значеніе, какъ красочная гармонія, красочная форма. Красочная сфера произведенія и «я» матеріала сливаются воедино, даютъ особое суммистское впечатлѣніе, болѣе сильное и могучее, чѣмъ произведенія чисто живописной техники. Въ архитектурныхъ построеніяхъ живописной суммистской скульптуры суммируются въ одно цѣлое съ особенной силой и экспрессіей всѣ преимущества живописи въ современномъ искусствѣ; они лишь элементы для достиженія глубокой выразительности индивидуальныхъ суммистскихъ задачъ. «Предметность» въ суммизмѣ «поствѣщаго міра» теряетъ свое «безразличіе», и «обывательщину», она преображается въ волшебство, говоритъ своимъ языкомъ, воскресаетъ, пріобрѣтаетъ «душу» и «живое тѣло».—Дерево, жестяно, вата, матерія, уголь, кости, камни, перья, стекло и проч. и проч. безчисленные технические матеріалы суммизма раскрываются, выходятся изъ своего «безличненнаго плѣна» и въ общей красочной конструкціи суммистскаго произведенія, воспринимаются интуитивно, какъ таинственные символы потустороннаго, невѣдомаго намъ міра

Произведенія живописной суммистской скульптуры—1915—1916 г.г.:

№ 362. Шествіе новатора.
№ 363. Моя послѣдняя любовь.
№ 364. Шумъ моихъ настроеній.
№ 365. Комнатный разсказъ половины лошадинаго черепа.
№ 366. Самсонъ художественной современности.
№ 367. Моя суммистская біографія
№ 368. Воспоминанія каученой воблы.

Живописная суммистская поэзія.

Поэзія, выведенная изъ темницы интеллектуальности, заявляетъ свое право быть введенной въ кругъ живописнаго

суммизма. Раскрѣпощенное футуристами слово желаетъ быть выраженнымъ съ оглушительной экспрессіей и силой.— Живописная суммистская поэзія—мое новое слово въ области искусства, новое глубоко индивидуальное явленіе нашего вѣка. Типографская „революція", впервые пред-принятая итальянскимъ футуристомъ Маринетти первый скромный шагъ къ моей живописной суммистской поэзіи, въ которой мы находимъ соединеніе въ одно цѣлое заумной поэзіи и живописнаго суммизма; технические матеріалы живописнаго суммизма - символы, усугубляющіе впечатлѣніе поэзіи этого порядка Заумное слово красочныя жесть и „сумм — матеріалъ" конструируются въ общей гармоніи, открывая врата къ яркимъ неожиданнымъ эффектамъ и богаторскимъ достиженіямъ.

Произведенія живописной суммистской поэзіи 1916 г

№ 369. Денатуратъ.
№ 370. Здравомыслящій, опомнись!
№ 371. Моимъ послѣдователямъ мое страданіе и радость

Сергѣй Подіасвскій.

Полтава.
1916 г.

ИСТОРИЧЕСКИЙ

ОИК-68432